

A IMPOSSÍVEL COLAGEM DO EU

OU

O JOGO DO FRAGMENTÁRIO EM NADJA

“J’ai toujours incroyablement *souhaité de rencontrer* la nuit, dans un bois, une femme belle et nue, ou plutôt, un tel souhait une fois exprimé ne signifiant plus rien, je regrette incroyablement de ne pas l’avoir rencontrée. Supposer une telle rencontre n’est pas si délirant, somme toute: il se pourrait. Il me semble que *tout* se fût arrêté net, ah! je n’en serais pas à écrire ce que j’écris.” (1) — está assim encontrada a razão de ser dum livro, *Nadja*, cuja escrita, cuja publicação (1928) e cuja reedição revista, 35 anos mais tarde, André Breton teve sempre algumas dificuldades em justificar. A escrita assume-se, ali, como uma técnica, uma manipulação duma arte mágica, capaz de provocar o acontecimento, o “hasard objectif”, isto é, capaz de ajudar o desejo a sulcar um caminho na realidade. Como pretende J. Chénieux-Gendron, “l’écriture — em *Nadja* — est un évènement d’un type particulier, dont la théorie doit être ajustée avec la théorie de l’évènement (hasard objectif)” (2). A escrita surrealista vale, portanto, na medida em que for autobiográfica, isto é, enquanto se reportar ao tal modelo interior de que sempre falou Breton, enquanto for a encarnação do próprio desejo, que implica uma exigência de rigor e autenticidade.

Assim se explicam, em parte, as intenções expostas no “Avant-dire” de adoptar um tom próprio da “observation médicale” e de fidelidade ao “document *pris sur le vif*”, não apenas no que se relaciona com *Nadja*, mas também com o próprio sujeito da enunciação. No ano anterior ao da publicação de *Nadja*, Breton em “Introduction au discours sur le peu de réalité”, numa das suas diatribes anti-literárias contra a personagem romanesca, havia declarado, dirigindo-se aos escritores: “Parlez pour vous (...), parlez de vous, vous m’en apprendrez bien davantage. Je ne vous reconnais pas le droit de vie ou mort sur pseudo-êtres humains, sortis armés et désarmés de votre caprice. Bornez-vous à me laisser vos mémoires; livrez-moi les vrais noms” (3). Daí a resolução expressa por Breton no início de *Nadja*: “Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l’on peut voire à toute heure qui vient me rendre visite, où

* O presente ensaio foi escrito em 1986 e apresentado como prova universitária. Tem, pois, certas marcas inerentes a um trabalho desse tipo, que não nos propusemos alterar a não ser pontualmente. Alguma manifesta desactualização bibliográfica decorre do facto do trabalho ser “velho” de quatro anos.

tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre" (p. 18-9).

Nadja terá, com efeito, uma dimensão autobiográfica que o narrador procura confirmar até pela inserção de dados controláveis em termos históricos, do tipo, "Je prendrai pour point de départ l'hotel des Grands Hommes, place du Panthéon, où j'habitais vers 1918" (p. 24) e pela própria identificação do *eu* sujeito da enunciação com um André, autor de obras como *Les Pas Perdus* ou como *Manifeste du Surréalisme*, membro da Centrale Surréaliste, amigo de Ph. Soupault, B. Péret, R. Desnos, M. Duchamp, P. Eluard... A par disto, *Nadja* terá ainda a dimensão, assumida também pelo autor, de exploração do mundo dos "rapprochements soudains", das "pétrifiantes coïncidences", espécie de "faits-glissades", de "faits-précipices", numa palavra, do "hasard objectif", capaz de produzir a verdadeira *iluminação* que permitirá ao homem *ver verdadeiro* — "voir, mais alors voir" (p. 20 - 1). Do entrecruzamento destas duas dimensões nasce a trave-mestra estruturadora do livro, o tema que introduz unidade no universo fragmentado que é *Nadja*, a busca da identidade — o livro abre com o famoso "Qui suis-je?", recordemo-lo —, na qual reside, em última análise, a sua razão de ser. Breton lança-se na rua, flanando, numa atitude de espera maravilhada, em busca daquela "femme belle et nue", em busca de si próprio: "Qui suis-je? Si par exception je m'en rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je hante"? (p. 9) (4) — diz Breton a abrir o seu livro. Por isso Julien Gracq (5), falando da importância do motivo da errância em *Nadja*, cuja maioria dos episódios se desenrolam na rua, explica-o através de dois fenómenos que se corporizam nas imagens da magnetização e do reflexo, designando o primeiro, a atracção reveladora que alguns seres exercem entre si e o segundo, a importância dada por Breton às imagens de si próprio reflectidas pelos outros. O encontro traduziria, então, para ele, o esforço da reconstituição da sua própria imagem a partir de elementos díspares.

É desta disparidade de elementos, responsável em boa medida pelo carácter labiríntico que a errância e a perseguição da identidade têm em *Nadja*, que nos propomos dar conta.

A busca da plenitude do *eu*, meta do próprio surrealismo, enquanto "movimento perpétuo", no sentido dum "ponto supremo" (6), é uma busca infinita, uma "poursuite éperdue" (p.127) que não chega ao seu termo, pelo menos em *Nadja*, se entendermos o episódio de Monsieur Delouit (7), já quase no final da narrativa, como a figuração da perseguição desesperada dum objecto que acaba por levar o seu autor à perda da própria identidade e, sobretudo, se lermos a notícia de jornal, reproduzida na última página do livro, como símbolo do definitivo parcelamento do eu: um aviador sem nome ter-se-ia perdido algures perto duma ilha, "L'Ile du Sable", cujo nome, para além do

isolamento inerente à própria ilha, conotaria a inconsistência e a fragmentação, próprias da areia, que caracterizariam a busca do piloto. A expressão de confiança de Breton na revelação da totalidade do *eu*, transmitida nas primeiras páginas do livro, através da imagem da “maison de verre (...) où *qui je suis* m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant” (p. 19), não reaparece, portanto, confirmada, no final, apesar das imagens eufóricas que se multiplicam nas páginas finais e pese embora a proclamação feita em parágrafo: “Je dis que tu me détournes pour toujours de l'énigme.” (p. 187)

Esta procura infundável e labiríntica do *eu*, convém tê-lo presente, não se integra minimamente, como nota Marc Bertrand, na tradição do “Conhece-te a ti mesmo”: “plus qu'un projet cognitif, c'est un projet existentiel”⁽⁸⁾ ou, como prefere J. Chénieux-Gendron, “un projet de soi, dont le sens est orienté et fixé dans l'ordre éthique — et en aucune manière dans celui de la connaissance.”⁽⁹⁾ Não se trata, como aliás nunca acontece no surrealismo, da exploração do plano da essência, da substância ou do saber lógico, mas tão só do plano da existência, da ética, dum saber vital; Breton não procura *signos*, procura *sinais*⁽¹⁰⁾. Não será, no fundo, uma busca inserível no grande tema surrealista da apologia do puro e desejável perpétuo movimento?⁽¹¹⁾

* * *

Nadja é uma texto-mosaico, construído a partir duma técnica de fragmentação que subjaz, quer à construção da narrativa, do “récit” — é este o termo pelo qual Breton designa o seu texto — quer à construção do *eu* que enuncia, de *Nadja*, cuja presença atravessa grande parte da narrativa e, enfim, dessa mulher evocada em termos líricos no final do livro e que é identificada com a “Merveille”, isto é, numa palavra, à construção das personagens, mal-grado Breton...

A estética surrealista — e que os surrealistas nos perdoem a heresia... — é uma estética do fragmentário, o que, aliás, se coaduna com a sua concepção da imagem poética e da *beleza convulsiva* — “La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas”: é a frase lapidar que encerra *Nadja*. Afastando-se da concepção clássica de beleza na imutabilidade estática do seu “sonho de pedra” e da concepção futurista que entende a beleza como puro dinamismo, Breton tem dela uma visão “ni dynamique ni statique” (p. 190): a beleza é uma pura revelação — “la beauté je la vois comme je t'ai vue” — feita de intensidades episódicas — “Elle est faite de saccades” (p. 189)⁽¹²⁾. Uma tal forma de considerar a beleza conduz Breton a privilegiar a surpresa como via para a sua precipitação. Aliás, ele recorda, no começo de *Nadja*, como Chirico não podia pintar a não ser surpreendido: “toute l'énigme de la révélation tenait pour lui dans ce mot: surpris.” (p. 14-15) Ora, tal facto contribui

também para a constituição do que estipulámos designar por “estética do fragmentário”.

Nadja é um texto construído de fragmentos bem diversos não apenas quanto aos géneros de discurso, como também quanto ao tom utilizado pelo narrador. Ora temos a sensação de estar perante explicações teóricas sobre conceitos basilares da ética surrealista, como quando o narrador expõe as suas convicções sobre o poder do(s) encontro(s), nas primeiras páginas de *Nadja*, ou como quando, nas últimas, se lança naquela crítica iconoclasta da prática psiquiátrica dominante, durante as quais a fidelidade ao tal tom próprio da “observation médicale” atinge o seu ponto mais alto, embora, como quase sempre acontece na narrativa surrealista, os planos literal e metafórico se fundam permanentemente. Ora já julgamos estar no domínio do romance cuja história é contada sob a forma de diário, como quando nos são relatados o encontro e o conseqüente relacionamento com Nadja, constitutivos da parte central da narrativa. Uma vez, parece estarmos a ler testemunhos esparsos de episódios autobiográficos, como quando Breton nos fala de vários encontros e de várias experiências vivenciais, dos “rapprochements soudains”, das “pétrifiantes coïncidences” (p. 20), envolvendo na maioria dos casos os seus amigos surrealistas. Outras vezes, sentimo-nos mergulhados nas evocações líricas próprias da prosa poética, como, evidentemente, no apelo das últimas páginas dirigido a essa misteriosa imagem de mulher.

De um modo geral, aliás, como nota Laurent Jenny ⁽¹³⁾, toda a narrativa surrealista se constrói como jogo de formas narrativas pré-existentes, não se podendo nunca falar num código narrativo surrealista autónomo. Sabemos do grande interesse votado pelo surrealismo à colagem, como modo de expressão plástica capaz de produzir uma alquimia da imagem visual ⁽¹⁴⁾. Desta forma, ao reflectir-se no modo de expressão narrativa presente em *Nadja*, tende-se a pensar na colagem surrealista — Lawrence D. Kritzman fala de “textual collage” ⁽¹⁵⁾ — enquanto processo eminentemente semântico e metafórico, apropriando-se de elementos já representados e manejando-os de um modo diferente, produtor de metáforas absolutamente novas.

Em *Nadja* opera-se, com efeito, por acumulação, por empilhagem de fragmentos, por justaposição de “pas perdus” e, embora este motivo reiterado pareça introduzir uma certa coerência poética no texto, um tal processo leva à criação da sensação de descontinuidade. Tem-se, de resto, falado muito de estratégias do descontínuo a propósito de *Nadja*, as quais assentariam, para além do recurso à colagem e a um imaginário predominantemente de tipo metafórico, na exploração evidente do domínio do analógico em desfavor do lógico e do sintáctico e de certos ardis geradores da explosão do carácter linear da narrativa, ao provocarem interrupções abruptas e repetidos saltos desigualmente distribuídos: o uso do parêntese, das reticências, o recurso a uma mancha tipográfica com frequentes aberturas, a introdução fora do texto de

muitas fotografias, a utilização de recursos próprios da oratória tradicional (por exemplo, perguntas dirigidas ao leitor sob a forma de interrogativas negativas...) (16). A descontinuidade não significa, porém, nem espontaneísmo, nem desordem. Nada de menos espontâneo que *Nadja*, como o prova a reedição de 1963, minuciosamente revista pelo autor (são em número de cerca de trezentas as alterações). Com efeito, nada de mais cuidadosamente construído que *Nadja*, apesar da declaração inicial de Breton: "J'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage." (p. 22 e p. 24) Até mesmo do ponto de vista das regras da estética clássica, a ordem reina: "il saute aux yeux que *Nadja* est un livre fort bien construit et qui obéit aux lois classiques de l'équilibre, de la symétrie et de l'harmonieuse distribution de sa masse" (17). A sua aparente desordem esconde uma ordem atomizada, que cumpre ao escritor e ao leitor encontrar — a nova ordem da surrealidade — e põe em causa a ordem lógica habitual ao dificultar, inclusivamente com alguma intencionalidade, a captação duma mensagem conceptualmente específica e coerente. *Nadja* é, de certo modo, escrito como um texto automático, embraiado pela associação livre, pelo jogo analógico, que acaba por imprimir-lhe uma "continuidade analógica" (18), mas em que o escritor "is writing to discover meaning", na opinião de Sidney Levy (19), da mesma forma que o leitor, poderíamos também dizer, "lê para descobrir sentido(s)". Que outra coisa quererá Breton dizer ao *desejar* que o seu livro seja "battant comme une porte" (p. 185), isto é, esteja aberto aos sentidos, fazendo ressoar em cada leitura um eco diferente? A estética do fragmentário está ao serviço desse *desafio* e do *desejo*.

A aguda consciência da força do desejo é — não o esqueçamos — uma das pedras angulares do surrealismo. Em *Les Vases Communicants*, Breton diz do desejo que "s'il est vraiment vital, ne se refuse rien" (20), ou seja, está vigilante e abre caminho através da realidade de forma a satisfazer-se, permitindo assim o acesso, por momentâneo que seja, à plenitude da osmose entre mundo interior e mundo exterior, à totalidade.

* * *

Como se processará, então, este jogo do fragmentário ao nível das personagens, particularmente dos protagonistas da história relatada sob a forma de diário: o *eu*, que enuncia o discurso em busca da sua identidade, a partir dos elementos díspares que a magia do quotidiano lhe vai oferecendo, e essa esfinge enigmática, que é *Nadja*, e que vem ao seu encontro para o guiar?

Em *Nadja*, o tratamento da personagem passa por aquilo que, com Aleksander Labuda, poderemos designar por "un véritable processus de dématérialisation" (21). Referimo-nos a *Nadja* e a André, os dois protagonistas

da(s) aventura(s) de que o livro nos dá conta, tornamos a insistir, e não propriamente a toda aquela série de figuras que perpassam pontualmente pela narrativa: certos amigos surrealistas de Breton, comparsas ou testemunhas de alguns dos seus *encontros* mágicos; várias pessoas evocadas por Nadja como pertencendo ao seu passado; diversos indivíduos com os quais eventualmente ambos contactam durante a sua deambulação comum. Com efeito, embora não seja possível descrever física e/ou psicologicamente qualquer um deles, dado o carácter imperceptível e cambiante dos poucos dados que nos são fornecidos, não é isso que nos leva a falar em *desmaterialização* da personagem, mas sim a dimensão fantasmática, às vezes quase transparente até, que elas adquirem. Michel Guiomar, reflectindo sobre as personagens dos romances surrealistas fala de “fantomatisation d’êtres romanesques”: “En effet — acrescenta ele — le personnage n’est plus inventé, il apparaît à l’auteur, et les protagonistes sont aussi des fantômes, souvent doubles du témoin” (22).

Quer Nadja, quer André são semelhantes a fantasmas, cujo contacto com a realidade é de todo especial e cujo sentimento da sua própria identidade é original. Já num ponto bastante avançado do relato dos seus encontros com Nadja, Breton pergunta-se, referindo-se a ambos: “Qui étions-nous devant la réalité (...) ? Sous quelle latitude pouvions-nous bien être, (...) objet que nous nous voyions de démarches ultimes, d’attentions singulières, spéciales?” (p. 129-30). Uma tal questão, para além de poder denotar uma certa (des) orientação típica dum espírito em busca de si próprio, é sintoma de indefinição quanto à natureza da identidade obsessivamente procurada. São suficientemente conhecidas as primeiras frases do livro em que o sujeito da enunciação responde à interrogação inicial — “Qui suis-je?” — com outra: “en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je hante?” (p. 10) (23). E apesar da manifestação de certos preconceitos sugeridos pelas conotações habituais do termo fantasma, que o uso da forma do verbo “hanter” implica, acaba por admitir a semelhança entre a eterna errância do fantasma num mundo que já não é o seu e a sua própria errância fantasmática: “Il se peut que ma vie ne soit qu’une image de ce genre, et que je sois condamné à revenir sur mes pas tout en croyant que j’explore, à essayer de connaître ce que je devrais fort bien reconnaître, à apprendre une faible partie de ce que j’ai oublié.” (p. 10) Também Nadja se vê dum modo idêntico; isso deixa depreender a sua resposta, dada sem a mínima hesitação, à pergunta de André, “Qui êtes-vous?: Je suis l’âme errante.” (p. 82) Também ela sente que ambos são fantasmas deambulando à deriva, talvez em busca duma imagem já perdida deles mesmos. Junto da “Conciergerie”, Nadja pergunta-se: “Qui étais-je? Il y a des siècles. Et toi, alors, qui étais-tu?” (p. 97), o que é ainda sinal dum relacionamento perturbado com a realidade imediata. Ora, a série de apóstrofes do narrador, formulados na sequência da diatribe anti-psiquiátrica, motivada pelo internamento de Nadja, não subentenderão o mesmo que aquelas interrogações: “Qui vive? Est-ce

vous Nadja? Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie? Je ne vous entends pas. Qui vive ? Est-ce moi seul? Est-ce moi-même?"(p. 172)

A esta errância fantasmática corresponde uma espécie de imponderabilidade, de vacuidade-corporal, de transparência, que fez Breton identificar Nadja com um "génie libre", com um "esprit de l'air" (p. 130) e ela dizer de si mesma: "On ne m'atteint pas." (p. 111) Dele próprio também Breton conserva uma imagem "le plus fugace" (p.43) e para si projecta a pura transparência gravada a diamante, sonho transmitido através da metáfora da casa de vidro. A transmissão desta dimensão de quase imaterialidade das personagens, consegue-a ainda o narrador através da reprodução de fotografias banais dos lugares por elas frequentados, sem que as mesmas aí estejam presentes — aliás, dum modo geral, esses lugares são reproduzidos sem frequentadores. Há mesmo uma situação em que essa ausência resulta perturbadora, como nota Aleksander Labuda: é quando, num momento da narrativa em que o sujeito da enunciação, falando de Nadja e dos seus comportamentos inquietantes, conta como uma noite ela cantava a meia voz e esboçava alguns passos de dança, numa Galeria do Palais-Royal, diante duma loja de camafeus e contrapõe a este relato a fotografia da fachada da loja, estando Nadja ausente. "L'idée de placer parallèlement au texte cette photographie, non pas de Nadja dont il est question, mais un endroit vide, apparemment dépourvu de sens, — precisa Aleksander Labuda — doit provoquer chez le lecteur le même sentiment d'étrange et de vide qu'éprouva le narrateur." (24) Acresce a isto o facto de não ser reproduzida nenhuma fotografia de Nadja e a única de Breton é apresentada quase no final do livro, (fotografia, aliás, absolutamente formal e tradicional), acompanhada pela seguinte legenda, que lhe retira o impacto que poderia querer ter: "J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre" (p. 174). Breton parece querer meter-se a ridículo ou meter a ridículo aquela imagem de si próprio: Será que ele é aquele homem que teve tempo de preparar um livro e que ainda por cima encontrou "le moyen de s'intéresser au sort de cette chose"? Ou será que ele é outro, que encontrou um meio de se interessar "au sort qu'après tout cette chose lui fait"? (p. 173) O leitor fica confundido quanto à verdadeira imagem do narrador, e mais ainda se ignorar, coisa perfeitamente plausível, que aquela fotografia é a de André Breton.

Esta *desmaterialização* da personagem justifica-se pela natureza da busca labiríntica que o livro testemunha e facilita-a de certo modo, na medida que ajuda ao estabelecimento do jogo fragmentário que subjaz à maneira como as personagens se vêem e como são construídas; jogo esse que passa por uma certa atomização das personagens e por uma certa duplicidade, multiplicidade mesmo, que as caracteriza.

O gosto dos surrealistas pela atomização do corpo humano, sensível na frequência com que, por exemplo, nas artes plásticas, privilegiam a parte em

relação ao todo, relaciona-se evidentemente com a designada *estética do fragmentário* e com um certo gosto pela perversão, no sentido em que esta permite desviar o objecto da sua função visivelmente utilitária. Daí o interesse que manifestarão desde sempre pelo manequim, o qual na sua rigidez móvel permite ser desmontado e montado numa forma nova, como seria desejável fazer com o próprio homem. No *Primeiro Manifesto*, Breton considera-o como um dos expoentes da sensibilidade moderna, capaz de provocar a emergência do maravilhoso (25). Não admira, portanto, que em *Nadja* se assista a essa desmontagem da pessoa humana...

A atomização é, no entanto, mais perceptível ao nível da construção da personagem de Nadja do que da do *eu* que enuncia. O *eu* capta-se como um todo. Apenas um elemento da sua postura é valorizado dum modo especial, os seus passos, isto é, aquilo que se reporta à aventura que o empolga — a busca... Já sabemos como este motivo dos passos, dos “pas perdus”, é logo lançado nas primeiras páginas da narrativa, quando o narrador admite que talvez esteja condenado, tal um fantasma, a “revenir sur (ses) pas” (p. 10). E a reiteração deste motivo contribui para a instauração subreptícia do clima propício às manifestações do “hasard objectif”, que se desencadeiam sem que o *eu* nelas interfira consciente ou voluntariamente; são os seus passos que o comandam: “Je ne sais pourquoi c’est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c’est là que se passera cela(?)” (p. 38) São os seus passos os sujeitos, ele o objecto, ou melhor, é uma parte desconhecida ou escondida do seu *eu* que se torna sujeito, em detrimento do *eu* consciente normalmente tido como senhor de si e das suas acções. Por isso Breton espera deles a revelação: “Pour moi, je l’avoue, ces pas sont tout. Où vont-ils, voilà la véritable question. Ils finiront par dessiner une route” (p. 79). De resto, o seu próprio conceito de liberdade, necessariamente anárquico, à luz duma ética surrealista, e sem o exercício da qual não é viável atingir a totalidade, se define em função da possibilidade de dar ou não esses passos: a liberdade é “la plus ou moins longue mais la merveilleuse suite de pas qu’il est permis à l’homme de faire désenchaîné.” (p.79) E ser livre é ser capaz de se deixar encaminhar por essa estrada, sem peias e sem reservas, liberto de todas as cadeias que habitualmente nos tolhem, no sentido do ponto supremo, meta ideal do pensamento surrealista. Nadja, de quem se poderia dizer que, com Rimbaud, é surrealista “dans la pratique de la vie et ailleurs” (26), sabe bem disso e por essa razão, perante o título do livro de Breton, *Les Pas Perdus*, ela exclama: “Les Pas Perdus? Mais il n’y en a pas.” (p. 83)

O narrador é, porém, percebido por Nadja como parte, a qual o identifica metonimicamente com uma mão, uma mão ameaçadora que volta obsessivamente nos seus momentos de vidência e que tem também um lugar proeminente na imaginação de Breton. É, aliás, este último quem introduz o

motivo, ainda antes do encontro com Nadja, para depois o retomar no final do livro. É sempre numa atmosfera propiciamente misteriosa que Nadja tem a visão dessa mão que lhe inspira medo, uma mão flamejante, uma mão vermelha, uma mão de fogo, conforme os momentos. Essa mão de fogo, que ela vai identificar com André — “La main de feu, c’est à ton sujet, tu sais, c’est toi.” (p.117) — é claramente um símbolo de poder, de domínio, como é sempre a mão, mas dum domínio ameaçador e viril, porque vermelho, porque flamejante. Ela aparece ardendo sobre a água, um elemento feminino, como que para simbolizar o ascendente de Breton (fogo) sobre Nadja (água), ascendente de que esta, de resto, tem consciência (27). Embora ela pretenda que “le feu et l’eau, c’est la même chose” (p. 100), dando expressão inconsciente ao desejo surrealista de restabelecimento da unidade primordial, masculino-feminino, o facto é que Nadja reconhece que o fogo sobre a água, uma mão de fogo sobre a água, não é certamente um sinal de sorte (28). Ela pressente que essa unidade perfeita e regeneradora da água e do fogo, dela e de Breton, não é possível e, sinal disso, é essa mão insidiosamente presente, impedindo pelo seu domínio o milagre do “amour fou”... Não será ainda essa mão ameaçadora, que é integrada por Nadja num dos seus desenhos simbólicos reproduzidos pelo narrador, com certeza um auto-retrato, constituído por dois recortes: um rosto de mulher, da parte inferior do qual, em vez do nariz, boca e queixo, sai uma enorme mão, cuja inclinação em relação ao rosto pode variar? E, afinal, não é ainda aquela mão de fogo que ela vê no célebre quadro triangular de Chirico, também reproduzido por Breton, *L’Angoissant Voyage ou L’Énigme de la Fatalité*?

Como dissemos, é, todavia, ele quem primeiro introduz na narrativa a imagem da mão, ao falar do inexplicável receio e simultaneamente da maravilhosa surpresa que lhe causou o gesto duma senhora que, visitando a Central Surrealista, pretendeu lá ter deixado, primeiro, uma das espantosas luvas azul-celeste que trazia e, depois, em sua substituição, uma luva de mulher em bronze... Para Breton, é visível que a mão — a luva funcionava aqui, por contiguidade, como um substituto de mão — tem uma carga metafórica concomitantemente negativa e positiva. Se, por um lado, aquelas luvas azuis exercem um certo fascínio sobre Breton, o atraem, por outro, teme-as ou, pelo menos, teme que elas pereçam ao abandonarem as mãos: “Je ne sais — diz ele — ce qu’alors il peut y avoir pour moi de redoutablement, de merveilleusement décisif dans la pensée de ce gant quittant pour toujours cette main.” (p.65) A ideia da morte parece insinuar-se através da expressão “pour toujours” e vem definitivamente à tona com o aparecimento dessa outra luva rígida e pesada, em bronze, “aux doigts sans épaisseur”, isto é, sem vida. Esta mão carregada de sinais de morte, não poderá ser identificada com a mão de Nadja, com Nadja, simplificando, a qual carrega consigo a sua “morte” próxima, enclausurada num asilo psiquiátrico? E aquela outra que Breton teme ver despojada da luva azul-

-celeste, não será uma antevisão dessa “main merveilleuse et intrahissable”, que ele encontrará no final do livro, apontando-lhe “une vaste plaque indicatrice *bleu ciel* portant ces mots: LES AUBES.” (p. 182) ⁽²⁹⁾?

Antes de passarmos à análise da atomização na construção da personagem de Nadja, retenhamos um dado significativo: também da mulher fascinante, senhora dessa mão “merveilleuse et intrahissable”, apenas é privilegiada uma parte, exactamente a mão. A sua imagem confunde-se com essa mão apontando um caminho de esperança carregado de promessas (atente-se nas conotações sugeridas pela cor azul-celeste e pela palavra usada no plural e escrita em maiúsculas, AURORAS), a qual insinua, duma forma intencionalmente misteriosa, o poder excepcional e condutor que dela emana, um poder capaz de desviar para sempre o narrador do enigma e de o reconduzir ao “point du jour,” termo da sua busca ⁽³⁰⁾. A exclusiva referência à mão — referência presente apenas a nível textual, visto que a fotografia se limita a reproduzir o letreiro “LES AUBES” ⁽³¹⁾ — em detrimento de qualquer descrição do seu aspecto físico, aliada ao facto de lhe não ser atribuído um nome, num texto em que o narrador declarara previamente a sua persistência em reclamar identidade para as personagens ⁽³²⁾, conduz-nos a considerá-la uma espécie de arquétipo da mulher surrealista. Robert Champigny é de opinião que Breton, ao designá-la apenas por “toi” e ao conferi-lhe os atributos duma mulher idealmente bela, capaz de incarnar a Quimera, substitui a exaltação do acontecimento pela das essências e constrói um ídolo: “Legendary figures are obtained through a confusion between history and fiction, idols through a confusion between temporal and intemporal. The Woman-Chimera Beauty role is not even unusual: it is a stereotype.” ⁽³³⁾

No que se refere a Nadja, é evidente, no seu caso, a construção atomizada da personagem e a preferencial apreensão sua como parte por André. De imediato ela se manifesta como parte no nome: Nadja, em russo, é o começo, e apenas o começo, frisa Nadja, da palavra esperança. O seu nome é parte da palavra esperança que já de si implica inacabamento. Será, porém, sobretudo através dos olhos e do olhar que ela se revelará a André e que a sua relação se desencadeará e se estabelecerá. Não significará isso que Nadja só valerá para ele enquanto vidente capaz de ver para além da realidade imediata e capaz de o fazer ver, “mais alors voir”, para além da espessura opaca do quotidiano?

O primeiro encontro entre ambos, que tem todas as marcas de um encontro revelador e iniciático, é um encontro de olhares: num cruzamento ⁽³⁴⁾, “à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, *me voit* ou *m’a vu*”. E imediatamente a seguir, o que retém a atenção de Breton são olhos dela estranhamente maquilhados: “le bord des yeux si noir pour une blonde (...) Je n’avais *jamais vu de tels yeux*” — constata ele para, pouco depois, se interrogar: “Que peut-il bien passer de

si extraordinaire dans ces yeux? Que s'y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d'orgueil?" (p. 72-3) Os olhos de Nadja magnetizam Breton, porque são reveladores das suas qualidades excepcionais que, em termos lógicos, ele não percebe de imediato quais são. Apenas capta a ambivalência do que neles se reflecte: infortúnio e orgulho, sombra e luz, (negro e loiro)... E a ambivalência será, como teremos ocasião de verificar, uma pedra estruturadora basilar da personalidade de Nadja.

Breton mostra-se, portanto, capaz de *ler* o olhar de Nadja, de ler nos seus olhos — numa ocasião dirá mesmo: "je lis dans son regard" (p. 90) — mas esta mesma capacidade, em Nadja, situar-se-à a um nível muito superior, o da vidência. Ela trespassa a realidade circundante com o seu olhar, ultrapassa as fronteiras do espaço e do tempo com a força que emana dos seus olhos. Por diversas vezes somos postos perante as suas visões perturbantes: a partir da leitura dum poema de Jarry, vê o poeta passeando na floresta que evoca; vê a mulher de André em casa, morena, bonita, entre um cão e um gato; vê um vento azul soprando sobre as árvores; vê a mão em chamas sobre o Sena; vê imagens que transcreve para desenhos... As visões são às vezes acompanhadas por certos comportamentos que ajudam à criação duma atmosfera insólita: são tremuras, estremecimentos e são também manifestações ao nível dos olhos — os olhos humedecem-se ou fecham-se e abrem com rapidez ⁽³⁶⁾ — o que naturalmente obriga a atenção de Breton a centrar-se naquilo que é o foco irradiador dos poderes ocultos de Nadja. E ela procura fazer Breton participar desses momentos de vidência, isto é, tenta partilhar com ele a experiência do maravilhoso. Por exemplo, durante um jantar, Nadja começa a olhar à sua volta e tem uma série de visões e, numa delas, consegue envolver Breton: "Le regard de Nadja fait le tour des maisons. "Vois-tu, là-bas, cette fenêtre? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge." La minute passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a, en effet, des rideaux rouges. (...) J'avoue qu'ici la peur me prend, comme aussi elle commence à prendre Nadja" (p. 96), admite Breton, claramente envolvido na visão de Nadja. Esta consegue guiar o olhar daquele no sentido certo, isto é, no sentido do local da revelação do maravilhoso: momentos antes de ter a referida visão da mão flamejante sobre o Sena, "Elle s'arrête (...), s'accorde à la rampe de pierre d'où son regard et le mien plongent dans le linceul à cette heure étincelant de lumières" (p.98) ⁽³⁷⁾. Algo de semelhante se passa, ao conseguir prender a atenção de Breton nos seus desenhos. Ela, que, como aquele tem o cuidado de frisar, nunca tinha desenhado antes, encontra no desenho um meio de dividir as suas visões com Breton. Ao pretender tornar claros certos elementos do primeiro desenho que lhe mostra, Nadja referencia uma máscara acerca da qual, repare-se, "elle ne peut rien dire, sinon qu'il lui apparaît ainsi." (p.124)

É, com efeito, através do olhar, arvorado em símbolo e em instrumento

de revelação, que se desencadeia e progride a busca do maravilhoso em *Nadja*. Se Nadja tem, como vimos, poderes visionários que fazem dela a guia que ilumina o caminho do narrador, ela consegue também transferi-los para aquele com quem partilha o quotidiano e essa transferência processa-se ao nível dos olhos e do olhar: “Comme elle me le fait constater, — diz Breton — il est exact que tous, même les plus pressés, se retournent sur nous, que ce n’est pas elle qu’on regarde, que c’est nous. “Ils ne peuvent y croire, vois-tu, ils ne se remettent pas de nous voir ensemble. *C’est si rare cette flamme dans les yeux que tu as, que j’ai.*” (pp. 125-6) ⁽³⁸⁾ De resto, Breton pretende, com Nadja, que o tempo que passaram juntos seja compreendido sob o signo da união perfeita dos olhares, representada por ela através duma flor que, mais uma vez, *lhe aparece* que desenhou para Breton: “la Fleur des amants”. A flor reproduzida em fotografia no livro, é constituída por um trevo de quatro folhas, duas das quais são substituídas por dois pares de olhos entrecruzados e o pé do trevo termina por uma seta penetrando a boca duma serpente. O trevo de quatro folhas é tido tradicionalmente por portador de boa sorte, a serpente, para além de todas as simbologias negativas, tem tido, na tradição decorrente da mitologia clássica, um papel de inspiradora ⁽³⁹⁾. Sob o signo da serpente inspiradora, símbolo também das forças obscuras e escondidas que povoam o homem, e sob o signo da sorte, do acaso, o olhar entrelaçado dos amantes, reciprocamente reflector, não estará apto a encontrar o caminho para a Maravilha?

Nadja é parte, dizíamos, mas poderíamos dizer, Nadja é um olhar, é mesmo o que de essencial resta dela no final do livro e na recordação de André, como fora o que de essencial André apreendera dela a primeira vez que a vira. O seu retrato reproduzido no livro, acompanhado da legenda: “Ses yeux de fougère...” (p. 129), é o único que explora as possibilidades metafóricas da fotomontagem, repetindo horizontalmente por quatro vezes o mesmo olhar, dum rosto que não nos é dado conhecer e conseguindo transmitir assim a presença obsessiva desse ser esquivo e incompreensível na imaginação de Breton. Perante este olhar, o leitor repete para si a pergunta do narrador: “Que peut-il bien se passer de si extraordinaire dans ces yeux? Que s’y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d’orgueil?” (p. 73) e apercebe-se, intuitivamente, como ele corresponde idealmente, quer à primeira impressão que causou em Breton, quer à imagem simbólica dos “yeux de fougère”. Na interpretação de Jean Arrouye: “Le quadruple mouvement des courbes symétriques des sourcils autour de la nervure centrale dessinée par les amorces superposés du nez évoque la forme d’une fougère. L’effigie est donc à la fois métonimique — Nadja n’est que son regard — et métaphorique — regard de fougère — et par cette oscillation s’élève à un niveau supérieur de symbolisation. Elle n’est plus seulement l’image allusive de la jeune femme qui traverse la vie de Breton: ce regard multiplié, obstinément et indéfiniment

ouvert, compose l'allégorie de la faculté de "voir, mais alors *voir*", dont tout le récit constat, postule la possibilité." (40)

Também Nadja, naquele desenho que interpretámos como sendo um auto-retrato seu, se faz representar como um rosto ao qual falta a parte inferior e donde sobressaem claramente dois misteriosos olhos, intensamente maquiados, tal como o sujeito da enunciação no-los descrevera, olhando obliquamente. Ela estava ciente do poder dos seus olhos: "Je savais tout, j'ai tout cherché à lire dans mes ruisseaux de larmes." (p. 138) — eis uma das frases que na sua voz misteriosa fez ouvir a Breton.

Prova definitiva da enigmática energia que emana dos olhos de Nadja é a provocatória referência, quase no fim do livro, à estátua de cera do museu Grévin. Justificando o carácter deficiente da ilustração fotográfica de *Nadja*, Breton manifesta o seu especial descontentamento pela "impossibilité d'obtenir l'autorisation de photographier l'adorable leurre qu'est, au musée Grévin, cette femme feignant de se dérober dans l'ombre pour attacher sa jarretelle et qui, dans sa pose immuable, est la seule statue que je sache à avoir des *yeux*: ceux même de la provocation". (p. 178-9) Todavia, uma fotografia fragmentada dessa estátua é reproduzida, da qual estão ausentes os olhos... E, após a palavra "provocation," o leitor é remetido para uma nota em que, aparentemente a despropósito, lhe é relatada uma estranha conduta de Nadja (ela pretende que André, de olhos fechados, carregue no acelerador do automóvel em que seguem), ditada, segundo ele, pela sua sistemática aplicação do princípio da subversão total e pelo seu extremo poder de desafio. Esta conjugação de dados não nos permitirá ver nesta fotografia um retrato oblíquo de Nadja? Nadja não acabou por ser, na vida Breton, apenas um *admirável logro* definitivamente imobilizado num museu de cera, o museu da memória de Breton? Um logro, sem dúvida, que a realidade para a qual a fotografia imediatamente posterior e última do livro remete — "LES AUBES" — vem confirmar, mas um logro admirável, porque exímia na arte da provocação e do desafio, como testemunha o episódio mencionado em nota. Breton deixou-se fascinar pelo olhar dessa esfinge enigmática que foi Nadja, a qual, mesmo transformada em esfinge de cera, continua a ter olhos, "ceux même de la provocation". André, discípulo de Nadja na arte da subversão, não reproduz esses olhos, num gesto que, a nosso ver, tem qualquer coisa de catártico e representa a morte de Nadja.

Enquanto parte, Nadja é também como já ficou aludido, voz, é a voz sibilina da "bouche d'ombre" que Breton escuta em atitude espectante, depositando nela esperança idêntica à depositada na "dicteé intérieure". É a voz mágica que dá expressão a tudo quanto no homem e na sua relação com a realidade foge ao domínio da lógica e da causalidade; é uma voz capaz de ajudar o homem a decifrar o *criptograma* que talvez a vida seja (41). Breton reconhece-lhe um *tom* especial, admite a grande ressonância que ela produz nele e recolhe algumas frases de Nadja que a incarnam dum modo exemplar

(p. 137-8); são frases que ou têm um carácter premonitório ou incorporam imagens tipicamente surrealistas.

Tal como acontece com a “dicteé intérieure” surrealista, essa voz é por vezes sentida por Nadja como uma voz exterior a ela, ditando-lhe uma premonição ou comandando-lhe a vontade (42). De resto, Nadja domina técnicas destinadas a provocar a erupção dessa voz mágica, tal como os surrealistas dominam as suas. Ela propõe a Breton, durante um dos seus encontros, um jogo que se assemelha ao *jogo* da escrita automática. Até o tom usado por Nadja é próximo do de Breton ao ensinar os “Secrets de l’art magique surréaliste”, no *Primeiro Manifesto*: “Un jeu: Dis quelque chose. N’importe, un chiffre, un prénom. Comme ceci (elle ferme les yeux): Deux, deux quoi? Deux femmes. Comment sont ces femmes? En noir. Où se trouvent-elles? Dans un parc... Et puis, que font-elles? Allons, c’est si facile, pourquoi ne veux-tu pas jouer? Eh bien, moi, c’est ainsi que je me parle quand je suis seule, que je me raconte toutes sortes d’histoires. Et pas seulement de vaines histoires: c’est même entièrement de cette façon que je vis.” Não será lícito perguntarmos, como Breton faz em nota: “Ne touche-t-on pas là au terme extrême de l’aspiration surréaliste, à sa plus forte idéé limite? (p.86-7)

A voz de Nadja fala surrealista; o olhar de Nadja olha surrealista... No entanto, Nadja perder-se-à para o surrealismo e para a vida. Não será justamente porque é apenas parte que ela se perderá? Não será exactamente por isso que Breton, como ele próprio diz, não teria estado à altura do que ela lhe propunha e juntos não alcançaram “l’accomplissement du miracle” que seria “l’amour fou”? Um dos textos sibilinos de Nadja diz assim: “Tu es mon maître. *Je ne suis qu’un atome* qui respire au coin de tes lèvres ou qui expire” (p. 138)... (43)

O jogo do fragmentário, ao nível das personagens, passa, como dissemos, pela atomização, que acabámos de analisar, — atomização entendida aqui como particularização, parcelamento, apesar da remissão, a que a frase de Nadja obriga, para o pensamento atomista grego em conexão com o conceito de *psyché* como *sopro de vida* — mas também pela duplicidade ou mesmo multiplicidade como seu elemento estruturador.

Os surrealistas recusaram-se sempre a olhar o homem como um ser unívoco, exclusivamente racional ou irracional, consciente ou inconsciente, bom ou mau... E, precisamente, porque ele é sempre um ser duplo, múltiplo até, cumpre — e é esse o cerne do projecto surrealista — subverter a ordem vigente e construir uma nova ética tendente a abolir as dicotomias subjacentes àquela ordem (bem/mal, sonho/vigília, real/imaginário, jogo/trabalho...), as quais impedem o homem de hoje de se realizar na sua plenitude. Neste sentido, os dois protagonistas de *Nadja* são bem surrealistas, na medida em que se manifestam e procuram captar o outro como ser duplo, vários e na medida em

que se procuram afirmar na plenitude, a qual, naturalmente, envolve e supera os contrários.

Esta problemática da dualidade entendida como elemento estruturador e potencialmente rico da personalidade humana é introduzida, logo no início do livro, através da referência àquelas duas portas — “porte cavalière” e “porte piétonne” —, que retinham a atenção de V. Hugo, durante o seu passeio quotidiano: “Ces deux portes — comenta o narrador — sont comme le miroir de sa force et celui de sa faiblesse, on ne sait lequel est celui de sa petitesse, lequel celui de sa grandeur.” (p. 12-3)

Mas, é claro que o próprio tema-base da busca da identidade, lançado logo com a primeira frase do livro, implica a aceitação por parte do narrador da multiplicidade como elemento inerente ao sujeito humano. Breton admite mesmo ser uma espécie de fantasma de si próprio, ter deixado de ser para ser quem é: “il a fallu que je cessasse d’être, pour être *qui* je suis.” (p. 9) E, já perto do final, já depois de saber do internamento de Nadja, Breton continua a lançar “le cri, toujours pathétique, de “Qui vive?” (...) Est-ce moi seul? Est-ce moi-même?” (p. 172), isto é, Breton continua a captar-se como ser duplo... Ao longo de todo o livro, é repetida com muita frequência a utilização, no singular, da primeira pessoa pronominal, sob a forma de complemento indirecto ou directo, a qual contribui, parece-nos, para acentuar essa duplicidade, esse desdobramento do *eu* sujeito da enunciação. Trata-se de utilizações do tipo: “qui je suis m’apparaîtra tôt ou tard” (p. 19); “l’évènement (...) sur la voie duquel *je me cherche*” (p. 69 (44)).

Nadja diz a André, no dia do seu primeiro encontro, que aquilo que mais a impressionou nele, no seu pensamento, na sua linguagem, em toda a sua maneira de ser, foi a simplicidade, o que é tido por ele como “un des compliments auxquels j’ai été de ma vie le plus sensible” (p. 82), talvez porque aquele conceito, significando, no seu sentido etimológico, aquilo que não é decomponível, conota plenitude, totalidade, unidade, em suma. A verdade, porém, é que Nadja, à medida que a relação entre ambos vai avançando, irá apreendendo André como um ser duplo, múltiplo, o qual não lhe aparecerá sempre sob a mesma face, dado que, com certeza, explicará uma certa hesitação sua, quanto ao tratamento por tu ou por você (45) e certas mudanças de atitude ao nível dos comportamentos — por exemplo, no dia em que se conhecem, Nadja lança-se inesperadamente, quando ainda nada sabe sobre ele, numa confissão íntima, “avec une confiance qui — comenta Breton — pourrait (ou bien qui ne pourrait?) être mal placé” (p. 73) (46); em contrapartida, dois dias mais tarde, sem qualquer explicação, “Nadja observe envers moi *certaines distances*, se montre même *souçonneuse*.” (p. 88) (47).

Essa forma de olhar Breton como um duplo por parte de Nadja é muito bem transmitida pelo narrador quando, ao reflectir sobre o teor da sua relação com Nadja, diz: “je sais que dans toute la force du terme il lui est arrivé de me

prendre pour un *dieu*, de croire que j'étais le soleil" e, imediatamente a seguir, acrescenta: "Je me souviens aussi (...) de lui être apparu *noir et froid* comme un *homme foudroyé* aux pieds du Sphinx." (p. 130) (48) Aos olhos de Nadja, Breton ora aparece vestido duma clarividência divina, ora aparece na comum dimensão do homem aterrado perante o enigma; ora é a corporização da força e do calor, do poder viril, ora é um juguete fulminado pelo poder feminino da esfinge — ele é ao mesmo tempo luz e vida, sombra e morte...

Também os retratos simbólicos de André desenhados por Nadja (p. 140) nos transmitem essa duplicidade que lhe é inerente. A sua representação aparece associada, nos dois retratos referidos, a uma águia, universalmente tida por uma ave solar, que pelas alturas a que ascende se torna símbolo da percepção directa da luz intelectual, mas que tem também um aspecto maléfico pela sua rapacidade cruel. No segundo retrato, — este, aliás, reproduzido no texto — esta simbologia negativa talvez se torne prevalecte, por um lado, porque a águia aparece com um agressivo e longo bico entreaberto e, por outro, porque o seu ventre incorpora a cabeça de um animal felino, embora híbrido — "le monstre aux yeux fulgurants" — de cujos olhos saem chispas, cuja boca, também entreaberta, mostra uns dentes ameaçadoramente pontiagudos e cuja cauda, em forma de peixe, prende e imobiliza outra de uma sereia, que é Nadja. No entanto, o corpo da águia está coberto de penas, as quais, no dizer do texto, "figurent les idées", o que já aponta para o primeiro tipo de simbologia que referimos. Pelo contrário, no primeiro desenho a que apenas se alude no corpo do texto, a simbologia da águia é claramente positiva, aí o seu ventre confunde-se com os cabelos de Breton, uns "cheveux dressés, comme aspirés par le vent d'en haut, tout pareils à de longues flammes" (p. 140). (Repare-se como, neste caso, dominam-se mas ligados à luz, ao fogo, à altura). Em resumo, para Nadja, André ora é ave solar, ora ave de rapina. E curiosamente, esta tensão é visível em ambos os desenhos, também pelo facto da águia estar como que impedida de se lançar no vôo: no primeiro retrato, é descrita como tendo pesadas asas caídas, no segundo, é representada sob a forma "d'une sorte de vase à tête d'aigle", preso ao solo pelo monstro felino. Breton é luz e força intelectual; é sombra e força maléfica.

E Nadja? "Qui est la vraie Nadja...?" (p. 133) — pergunta-se André, já numa fase prévia à sua separação. Uma pergunta que ficará sem resposta... Nadja ficará sendo sempre para Breton um ser inefável, duplo, múltiplo... Lembremos a única fotografia sua, reproduzida no livro: um olhar misterioso, *quatro vezes* repetido.

Desde as primeiras referências, feitas por Breton a Nadja, até às últimas ou, pelo menos, às últimas anteriores à notícia do seu enclausuramento, a duplicidade aparece como a sua característica dominante e distintiva. A primeira vez que Breton vê Nadja, recordemo-lo, são os seus olhos que o prendem. Mas o quê, nesses olhos? Exactamente a dualidade contida, pri-

meiro, na maquilhagem — “le bord des yeux si *noir* pour une *blonde*” (p. 72) ⁽⁴⁹⁾ —, depois, nos próprios olhos — “Que s’y mire-t-il à la fois *obscurément de détresse et lumineusement d’orgueil?*” (p. 73) ⁽⁵⁰⁾ E, num dos últimos comentários que tece a propósito do mundo que era o de Nadja, Breton diz que nele “tout prenait si vite l’apparence de la *montée* et de la *chute*” (p. 159) ⁽⁵¹⁾. Tudo era ambivalente, enfim.

E, com efeito, ainda no próprio dia do primeiro encontro, Nadja revelar-se-ia a André numa face luminosa — a de vidente — e numa face obscura — a das suas relações familiares e sentimentais, onde domina a desconfiança e a mentira. Mas é importante lembrar que a sua primeira manifestação de vidência, faz dela uma fada tutelar de Breton — e será com certeza essa imagem dela que para ele prevalecerá nesse primeiro encontro — abrindo-lhe o caminho para... a surrealidade, a totalidade, o “*amour fou*”: “et cette grande idée? — diz Nadja — J’avais si bien commencé tout à l’heure à la voir. C’était vraiment une étoile, une étoile vers laquelle vous alliez. Vous ne pouviez manquer d’arriver à cette étoile. A vous entendre parler, je sentais que rien ne vous en empêcherait: rien, pas même moi... Vous ne pourrez jamais voir cette étoile comme je la voyais. Vous ne comprenez pas: elle est comme le coeur d’une fleur sans coeur.” (p. 81) Nadja aparece a Breton como uma guia, a anunciadora duma estrela, esse génio feminino que surge no fim do livro, abolindo todos os enigmas, inclusivamente o próprio enigma que é Nadja, e facultando-lhe o acesso à transparência.

Em cada novo encontro, ele descobrirá em Nadja uma nova mulher. Se no primeiro era visível “l’assez grand dénuement de sa mise” (p. 73), no segundo, ela aparece elegantemente vestida e cuidadosamente penteada: “Nadja (...) n’est plus la même”, sente Breton. E o preto e vermelho da sua toilette — “Assez élégante en noir et rouge” (p. 83) — não simbolizarão o ser duplo que ela é? Negro e vermelho, sombra e luz, frio e calor, morte e vida, passividade absoluta e força anímica... Nadja, portadora do fogo central, mas carregando consigo a vertigem da morte.

Ela vai-se revelando, ao mesmo tempo, na sua duplicidade de fada-vidente e de bruxa-perversa; ora é o “*génie libre*”, o “*esprit de l’air*” ⁽⁵²⁾ inefável, que atrai Breton, ora é a vulgar prostituta e traficante de droga, que o enfastia.

Nadja é a vidente que, tendo lido um poema de Jarry, vê o poeta passar na floresta a que alude, vê a mulher de André em casa, *adivinha* a existência de um subterrâneo num local por onde passa, *prevê* o aparecimento de uma luz vermelha numa janela, vê um agoiro vento azul passar sobre as árvores, *tem a visão* de uma mão em chamas sobre o Sena, *pressente* que vai aborrecer Breton, *adivinha* a sua própria prisão a propósito dum velho caso de tráfico de droga, *prevê* que André escreverá um romance sobre ela, *vê-se* como Mme. de Chevreuse ao passar junto ao castelo de St. Germain, *tem visões* que

transcreve em desenhos...⁽⁵³⁾ É, enfim, a vidente que provoca coincidências espantosas que emocionam, exaltam e maravilham Breton, tanto quanto o petrificam...

Enquanto feiticeira, Nadja que, de resto, e segundo Breton, “se donne, avec une étonnante facilité, les airs du Diable”, quando lança “un pan de sa cape sur son épaule” (p. 120), exerce uma atração irracional sobre os seres do sexo oposto, assim como, diz ela, sobre as crianças que tendem “à se grouper autour d’elle, à venir lui sourire” (p. 102-3). Ilustrativo desse poder oculto são quatro episódios presenciados por Breton: dois deles envolvendo bêbedos que se põem a rodar em volta dela, como se sofressem a influência duma força centrípeta, um outro, num restaurante onde o criado, fascinado por ela, perde completamente o controle quando os serve, sacudindo migalhas imaginárias, entornando o vinho, acabando, enfim, por partir dez pratos e, um quarto —, numa estação de caminho de ferro onde, perfeitamente a despropósito, “un homme, avant de sortir de la gare, lui envoi un baiser. Un second agit de même, un troisième.” (p. 127)

Se Nadja é senhora destes poderes especiais, destas faculdades ocultas que fazem dela um ser único e superior, por outro, apresenta também uma imagem de fragilidade — já fizemos alusão às tremuras e ao medo que por vezes se apossam dela — e de dependência, nomeadamente em relação ao próprio Breton, dependência que ultrapassa o domínio puramente material, económico — ela fala, recordemo-lo, do poder que ele teria de lhe ler o pensamento, de lhe ordenar o que quisesse e suplica-lhe que lhe não faça mal. “La griffe du lion étreint le sein de la vigne” (p. 138) — não é esta uma das frases clarividentes de Nadja que o narrador destaca?

A guia iluminada, anunciadora da luz primordial, é também portadora da sombra da morte. A detentora daquela força superior transforma-se em frágil vítima. Esta sua faceta torna-se definitivamente clara quando André a beija nos dentes e ela pressente nesse beijo, não, evidentemente, um símbolo de amor e de vida, mas de agressividade e de morte: “ce baiser — explica a Breton — la laisse sous l’impression de quelque chose de sacré, où ses dents tenaient lieu d’hostie”. (p. 109) Nadja assume o papel de vítima, é a hóstia que se oferece em sacrifício. E não será com certeza por acaso que, num outro momento em que André a beija, ela solta um grito de terror perante a imagem duma cabeça dependurada do tejadilho do comboio no qual viajam. Esta cabeça tombada não é nitidamente uma representação da morte?

“Qui est la vraie Nadja...?” A pergunta formulada por Breton, não poderia sê-lo também pela própria Nadja? Inconscientemente ela conhece a sua dimensão múltipla e enigmática, ao identificar-se com a figura da esfinge, quando explica que escolheu para se hospedar, ao chegar a Paris, o “Sphinx-Hôtel”, exactamente pelo seu nome. Conscientemente ela assume a duplicidade ao escolher um nome, Nadja, diferente do seu nome real. Lena?

Assim lhe chamava o "Grand ami"... Hélène? Breton lembra a imagem de Nadja em sonhos dizendo: "Hélène, c'est moi" (p. 93)...

Nadja tem tendência, aliás, para se identificar com seres híbridos, ambivalentes, duplos, como a esfinge, metade do corpo humano, metade animal, ou como a sereia, "sous la forme de laquelle — diz o narrador — elle se voyait toujours" (p. 140). Parte da sua força sedutora reside nesta natureza indefinida, nesta essência dupla. A sereia simboliza a sedução mortal: pelo cântico e beleza seduz o navegador, conduzindo-o à morte para depois o devorar. Ulisses teve de se agarrar firmemente à realidade do mastro do navio para resistir ao seu apelo. Breton, seduzido embora por essas latitudes novas para onde o desejo e Nadja o chamam teve também de resistir ao seu desafio subversor e mortal nessa noite em que pretendeu que ele, de olhos tapados, carregasse no acelerador do automóvel em que seguiam... Só em sonhos é que Nadja viu Breton "noir et froid comme un homme foudroyé aux pieds du Sphinx." (p. 130) (54) Não será ela que acabará por ser fulminada, internada como louca no asilo de Vaucluse, presa ao "furor dos símbolos" duma nova ordem, incapaz com certeza de se submeter ao prosaísmo pragmático do quotidiano?

A borboleta será outro ser múltiplo, sob a forma da qual Nadja gosta de se representar: "Elle s'est plu à figurer sous l'apparence d'un papillon dont le corps serait formé par une lampe "Mazda" (Nadja) vers lequel se dresserait un serpent charmé" (p. 155). A multiplicidade da borboleta advém-lhe do processo metamorfoseador pelo qual passa. Mas a duplicidade da representação de Nadja vem mais, neste caso, do contraste obtido entre a leveza luminosa da borboleta, que, aqui, consubstancia a plenitude obtida pela confusão total e não mortal com a luz — o próprio corpo da borboleta é uma lâmpada — e a presença insidiosamente sombria da serpente (elemento de simbologia ambivalente, inclusivamente a nível sexual, também frequentemente presente nos desenhos de Nadja).

Aprendendo-se tão claramente como ser duplo, não é, pois, de estranhar que Nadja goste de se identificar com a personagem mitológica de Melusina: "Nadja s'est aussi maintes fois représentée sous les traits de Mélusine qui, de toutes les personnalités mythiques, est celle dont elle paraît bien s'être sentie le plus près." (55) Melusina é uma fada de grande beleza, génio protector da família dos Lusignan, mas que, por vezes, se transforma em serpente. Aceita desposar um deles, prometendo torná-lo a primeira personalidade do reino, desde que nunca a visse ao sábado. Lusignan, dominado pelo ciúme, espreita Melusina através dum buraco cavado na parede quando ela, num sábado, tomava banho. Descobre então, horrorizado, que ela é como as sereias, metade mulher, metade serpente. Nadja é Melusina, porque, como ela, é dupla, é um génio protector, mas insubmisso (56), é um génio do bem, uma guia que revela o caminho conducente à "vraie vie", aceitando até ser hóstia,

mas que, como aquela, é também sereia, mantém uma parte do mistério — “On ne m’atteint pas” (p. 111), diz Nadja. Como Melusina é descoberta na sua duplicidade metamorfoseada em serpente, através do olhar fálico de Lusignan, Nadja é desvendada no seu lado perverso, através do poder viril de Breton.

“Qui est la vraie Nadja, — a interrogação mantém-se — je veux dire la créature toujours inspireé et inspirante qui n’aimait qu’être dans la rue, pour elle seul champ d’expérience valable, dans la rue, à portée d’interrogation de tout être humain lancé sur une grande chimère, ou (pourquoi ne pas le reconnaître?) de celle qui *tombait* parfois, parce qu’enfin d’autres s’étaient crus autorisés à lui adresser la parole, n’avaient su voir en elle que la plus pauvre de toutes les femmes et de toutes la plus mal défendue?” (p. 133-4) Qual é a autêntica Nadja? A fada ou a feiticeira? O génio livre ou a prostituta? A guia ou a traficante? A vidente ou a louca? “Qui est la vraie Nadja...?”

Atomização e duplicidade: duas estratégias do fragmentário ao serviço da “poursuite éperdue” da surrealidade, da plena satisfação do desejo, da labiríntica e enlouquecida busca da totalidade do eu. Totalidade encontrada? Impossível *colagem* do eu?” Royauté du silence...” (p. 190), parece responder Breton. A resposta poderia ser também, ainda e sempre: flunar... *Nadja* seria assim a história duma iniciação à deambulação, conducente a um reinício, a uma nova iniciação...

Isabel Pires Lima
Universidade do Porto

NOTAS

(1) André Breton, *Nadja*, Gallimard, 1963, pp. 44-5. Sublinhados nossos.

Dado que citaremos frequentemente esta obra, localizaremos os passos citados a partir desta edição, através duma referência à paginação incorporada entre parênteses no texto.

(2) Jaqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le Roman (1922-1950)*, Lausanne, L’Age d’Homme, 1983, p.155.

(3) André Breton, *Point du Jour*, Gallimard, 1970, p. 9.

Coincidindo, aliás, com este ponto de vista, Breton manifesta, em *Nadja*, a seguinte opinião a respeito da crítica literária: “je trouve souhaitable que la critique, renonçant, il est vrai, à ses plus chères prérogatives, mais se proposant à tout prendre, un but moins vain que celui de la mise au point toute mécanique des idées, se borne à savantes incursions dans le domaine qu’elle se croit le plus interdit et qui est en dehors de l’oeuvre, celui où la personne de l’auteur, en proie aux menus faits de la vie courante, s’exprime en toute indépendance, d’une manière souvent si distinctive.” (pp. 11-2)

(4) J. H. Matthews considera que aquilo que designa por "thème de la poursuite" e "de l'identité sont solidaires, le développement de chacun impliquant celui de l'autre." (J.H. Matthews, "Désir et merveilleux dans *Nadja* d'André Breton", *Symposium XXVII*, Syracuse University, N. York, 1973, pp. 246-268, p. 263).

(5) Julien Gracq, *André Breton — quelques aspects de l'écrivain*, Paris, Corti, 1948, p. 61.

(6) Recordemos o título do livro de Aragon, *Le Mouvement Perpétuel*, e a declaração de princípios de Breton, no início do *Second Manifeste du Surréalisme*: "Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point." (André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, s/d., pp. 76-7).

(7) A "émouvante histoire" de M. Delouit — a história idiota dum homem cuja falta de memória impede de fixar o número do quarto de hotel, acabando por atravessar portas e janelas e por cair duma delas em sua busca — é contada interpestivamente no final dum dos fragmentos da obra (pp. 183-4), em que o autor justifica o carácter insuficiente das ilustrações e, imediatamente a seguir, inicia-se um outro fragmento dedicado por inteiro à evocação dessa mulher identificada com a "Merveille", emergente no fim do livro, fragmento esse que começa assim: "C'est cette histoire que, moi aussi, j'ai obéi au désir de te conter". Este facto, parece-nos, força a atribuição de especial importância a esta história que, aliás, joga simetricamente com uma outra contada nos começos do livro, aquando do relato de toda a série de "faits-précipices" anteriores ao encontro com *Nadja*, a história do chinês do filme "L'Étreinte de la Pieuvre", o qual, tendo encontrado "je ne sais quel moyen de se multiplier, envahissait New York à lui seul, à quelques millions d'exemplaires de lui seul." (p. 38); história que só terá suscitado o interesse especial de Breton, na medida em que remete para a problemática da multiplicação obsessiva de *eu*.

(8) Marc Bertrand, "*Nadja*: un secret de fabrication surréaliste", *L'Information Littéraire*, nº. 2, 1979, pp. 82-90, p. 82.

(9) Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le Roman*, edição citada, p. 75.

(10) Usamos os termos signo e sinal na acepção que lhes é dada por Pierre Albouy, no artigo "Signe et Signal dans *Nadja*" (*Europe*, nº. 483-484, 1969, pp. 234-239). Em *Nadja*, "Toute explication serait superflue, puis qu'il ne s'agit pas de traduire des signes et d'accéder aux essences, mais de recevoir des signaux et de connaître qu'il existe des significations, des sens, le sens même qui me constitue dans mon être." (p. 238)

(11) Em *Les Vases Communicants*, referindo-se ao sonho, Breton define exemplarmente o sentido surrealista da palavra movimento: "J'affirme ici son utilité capitale (...) qui est mieux même que de simple cicatrisation, mais qui est de *mouvement* au sens le plus élevé du mot, c'est-à-dire, *au sens pur de contradiction réelle qui conduit en avant*. À la très courte échelle du jour de vingt-quatre heures, il aide l'homme à accomplir le *saut vital*." (André Breton, *Les Vases Communicants*, Gallimard, 1955, p. 59). Sublinhados nossos.

(12) Com aquela sua brilhante e excepcional capacidade de conciliar o rigor conceptual e a intuição poética, no qual, como bem nota Roger Navarri ("*Nadja* ou l'écriture malheureuse", *Europe*, nº. 528, 1973, pp. 186-195, p.189), consiste a força persuasiva do seu discurso, Breton dá-nos a seguinte *definição metafórica* da beleza: "Elle est comme un train qui bondit sans cesse dans la gare de *Lyon* et dont je sais qu'il ne va jamais partir, qu'il n'est pas parti. Elle est faite de saccades..." (p.189). Repare-se que a palavra *Lyon* é destacada

de forma a tornar mais perceptível para o leitor os seus dois referentes — a cidade de Lyon e o animal leão.

(13) Laurent Jenny, "La surréalité et ses signes narratifs", *Poétique*, nº. 16, Paris, Ed. du Seuil, 1973, pp. 499-520, p. 516.

(14) Max Ernst que fez dela um uso genial na *Femme 100 Têtes*, define-a nos seguintes termos, escolhidos por Breton e Eluard para o parágrafo "collage" do *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* (Corti, 1969): "Il est quelque chose comme l'alchimie de l'image visuelle. Le miracle de la transfiguration totale des êtres avec ou sans modification de leur aspect physique ou anatomique." (p.7)

(15) Lawrence D. Kritzman, "For a structural analysis of *Nadja*: a scientific experiment", *Rackam Literary Studies*, nº. 4, University of Michigan, 1973, pp. 9-23, p. 23.

(16) A respeito do modo de utilização do parêntese e da fotografia em *Nadja*, ver os estudos de Sylwia Gibs, "Les fonctions de la parenthèse dans *Nadja* d'André Breton" (*Recherches en Sciences des Textes*, Université de Paris VII, Presses Universitaires de Grenoble, 1977, pp. 181-8) e de Jean Arrouye, "La photographie dans *Nadja*", (*Mélusine IV — Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme — Paris III, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981, pp. 123-150*).

(17) Esta é a opinião de Claude Martin, no seu estudo comparativo das duas versões de *Nadja*, intitulado "*Nadja et le mieux-dire*" (*Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nº 2, Armand Colin, 1972, pp. 274-286, p. 283).

(18) A expressão é de Michel Beaujour, no seu ensaio "Qu'est-ce que *Nadja*?" (*La Nouvelle Revue Française*, nº 172, Paris, 1977, pp. 780-799, p. 790) e é extensível à própria mundividência surrealista de tipo monista.

(19) Sidney Levy, "André Breton's *Nadja* and *Automatic Writing*", *Dada/Surrealism 2*, Queen's College Press, 1972, pp. 28-32, p. 30.

(20) André Breton, *Les Vases Communicants*, edição citada, p. 129.

(21) Aleksander Labuda, "L'univers des personnages dans *Le Paysan de Paris* et dans *Nadja*", *Romanica Wratislaviensia* VI, Wrocław, 1971, pp. 67-81, p. 78.

(22) Michel Guiomar, "Le roman moderne et le surréalisme", *Le Surréalisme*, entretiens dirigés par Ferdinand Alquie, La Haye, Mouton, 1968, pp. 70-98, p. 75.

(23) É Breton que põe em destaque a forma "hante".

(24) Aleksander Labuda, "L'univers des personnages dans *Le Paysan de Paris* et dans *Nadja*", *Romanica Wratislaviensia*, edição citada, p. 79.

(25) "Le merveilleux — diz Breton — n'est pas le même à toutes les époques; il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient: ce sont les *ruines* romantiques, le *mannequin* moderne ou tout autre symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps." (André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, edição citada, p. 26).

(26) André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, edição citada, p. 39.

(27) Pouco antes da primeira visão da mão de fogo, Breton conta como, no mesmo dia, *Nadja* lhe falara do seu poder sobre ela, "de la faculté que j'ai de lui faire penser et de faire ce que

je veux, peut-être plus que je ne crois vouloir. Elle me supplie, par ce moyen, de ne rien entreprendre contre elle. Il lui semble qu'elle n'a jamais eu de secret pour moi, bien avant de me connaître." (p. 92)

Uma espécie de contra-prova desta simbologia da mão é fornecida por aquele episódio relatado por Nadja do seu inesperado encontro com um antigo namorado (pp. 74-75): ele pega-lhe nas mãos e surpreende-se de as ver tão cuidadas; ela, olhando as dele, dá-se conta pela primeira vez, com um choque, que ele tem os dedos deformados, deformação que, garante ele, ofendido, é de nascença. Estamos, pois, de acordo com Laurence M. Porter, ao dizer que "This realization means he has lost his power over her", acrescentando ao encontro da interpretação que vimos fazendo: "Immediately after telling the story, she reveals her *nom de guerre* to Breton, as if symbolically putting herself in his power." (Laurence M. Porter, "L'amour fou and individuation: a Jungian reading of Breton's *Nadja*", *L'Esprit Créateur*, nº. 2, vol. XXII, Minneapolis, 1982, pp. 25-34, p.31).

(28) Nadja pergunta: "Mais qu'est-ce que cela veut dire pour toi: le feu sur l'eau, une main de feu sur l'eau? (Plaisantant:) Bien sûr ce n'est pas la fortune" (p. 100).

(29) Sublinhado nosso.

(30) "Toi que tout ramène au point du jour" (p. 186), diz Breton.

(31) Este facto não impede, todavia, que esta seja, na opinião de Jean Arrouye, uma das fotografias que, transcendendo uma função meramente referencial, incorpora o grande tema que atravessa a narrativa — o recomeço: a expressão "LES AUBES", "se conforme dans sa figuration aux lois de la perspective: ainsi spatialisé il devient index, poitant vers la trouée claire du ciel au-de-là du premier plan sombre. De plus, le regard ainsi guidé vers l'arrière-plan y découvre un pont. Ainsi, doublement, l'image semble réactiver métaphoriquement le thème de la quête d'un au-de-là, de la tentative de traversée des apparences pour atteindre d'autres rives." (Jean Arrouye, "La photographie dans *Nadja*", *Mélusine IV*, edição citada, pp. 143-4).

(32) Ao criticar a forma como normalmente são criadas as personagens romanescas, Breton diz: "Je persiste à réclamer les noms" (p. 18).

(33) Robert Champigny, "The first person in *Nadja*", *About French Poetry from Dada to "Tel Quel"*. *Text and Theory*, Edited by Mary Ann Caws, Detroit, Wayne State University Press, 1974, pp. 242-253, p. 246.

(34) O encontro processa-se num cruzamento, local simbólico de paragem e reflexão, de passagem dum mundo para outro, duma vida para outra, de conforto com o destino e o desconhecido, o que poderá sugerir a tal dimensão reveladora e iniciática que ele terá para Breton (cf. o parágrafo "Carrefour" do *Dictionnaire des Symboles*, sous la direction de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Paris, Seghers, 1973, vol. A à CHE, pp. 274-9).

(35) Sublinhados nossos.

(36) "ses yeux se mouillent et se remplissent de la vision" (p. 83); "ses yeux se ferment et s'ouvrent très vite" (p. 90).

(37) Sublinhado nosso.

(38) Sublinhado nosso.

(39) Atena, deusa de toda a ciência, segura na mão e no peito uma serpente.

(40) Jean Arrouye, "La photographie dans *Nadja*", *Mélusine IV*, edição citada, pp. 137-8.

(41) "Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme" (p. 133),
admite Breton.

(42) "Il y avait aussi une voix qui disait" (p. 97); "j'entends comme une voix me dire" (p. 107).

(43) Sublinhado nosso.

(44) Sublinhados nossos.

(45) "Nous demeurons quelque temps silencieux, puis elle me tutoie brusquement" (p. 85).

(46) Sublinhado nosso.

(47) Sublinhados nossos.

(48) Todos os sublinhados são nossos com excepção do da palavra "étais".

(49) Sublinhados nossos.

(50) Sublinhados nossos.

Essa maquilhagem leva Breton a lembrar-se de Solange, a personagem ambígua, simultaneamente esplendorosa e perversa, de uma peça que vira tempos antes — *Les Détraquées*, de Palau.

(51) Sublinhados nossos.

(52) Breton diz: "J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre." (p.130)

(53) Cf. respectivamente p. 83, p. 85, p. 94, p. 96, p. 96, p. 98-9, p. 103, p. 107, p. 117, p. 127, p. 124, e p. 140 e seguintes.

(54) É de ter presente um dos desenhos de Nadja, "le dessin qui se trouve au dos de la carte postale" (p. 146 e p. 148), constituído por uma sereia cuja face está tapada por um objecto do qual saem dois longos cornos. A presença dos cornos consta de outros desenhos, "présence que Nadja elle-même - diz Breton — ne s'expliquait pas car elles (les cornes) se présentaient à elle toujours ainsi, et comme si ce à quoi elles se rattachaient était de nature à masquer obstinément le visage de la sirène". Embora Nadja não se identifique explicitamente com essa sereia, não se poderá adivinhá-la, seria impedida de *ser* pela força viril de Breton, pelo princípio activo simbolizado pelos cornos?

(55) E Breton acrescenta: "Je l'ai même vue chercher à transporter autant que possible cette ressemblance dans la vie réelle, en obtenant à tout prix de son coiffeur qu'il distribuât ses cheveux en cinq touffes bien distinctes, de manière à laisser une étoile au sommet du front." (p. 149 e p. 155) E refere ainda uma outra situação em que "Elle compose un moment avec beaucoup d'art, jusqu'à en donner l'illusion très singulière, le personnage de Mélusine. (p. 125)

(56) "J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, — confessa Breton — quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques religieuses permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de ce soumettre." (p. 130)

BIBLIOGRAFIA SELECTIVA

NOTA: A bibliografia que apresentamos é, como não poderia deixar de ser num trabalho deste tipo, de carácter selectivo. Da vastíssima bibliografia existente sobre o Surrealismo, limitámo-nos a seleccionar, por um lado, aquela que se relacionava mais estreitamente com certo tipo de questões que o livro objecto da nossa análise levanta e, por outro, a especificamente referente a *Nadja*.

OBRAS DE ANDRÉ BRETON:

- *Arcane 17 enté d'Ajourns*, Pauvert, 1965.
- *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, en collaboration avec Paul Éluard, Corti, 1969.
- *Entretiens*, Gallimard, 1969.
- *L'Amour Fou*, Gallimard, 1969.
- *Les Pas Perdus*, Gallimard, 1924.
- *Les Vases Communicants*, Gallimard, 1955.
- *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, s/d.
- *Nadja*, Gallimard, 1963.
- *Point du Jour*, Gallimard, 1970.

ESTUDOS SOBRE O SURREALISMO EM GERAL, O ROMANESCO SURREALISTA E A OBRA DE ANDRÉ BRETON:

- ABASTADO, Claude — *Le Surréalisme*, Paris, Hachette, 1975.
- ALEXANDRIAN, Sarane — *André Breton par lui-même*, Paris, Seuil, 1971.
- ALQUIÉ, Ferdinand — *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955.
- AUDOUIN, Philippe — *Les Surréalistes*, Paris, Seuil, 1973.
- BENAYOUN, Robert — *Érotique du Surréalisme*, Paris, Pauvert, 1965.
- BONNET, Marguerite — *André Breton. Naissance de l'Aventure Surréaliste*, Paris, Corti, 1975.
- BRÉCHON, Robert — *Le Surréalisme*, Paris, Colin, 1971.
- CARDINAL, Roger/SHORT, Robert S. — *Surrealism. Permanent Revelation*, Studio Vista/Dutton, 1970.
- CARROUGES, Michel — *André Breton et les Données Fondamentales du Surréalisme*, Gallimard, 1950.

— CHÉNIÉUX-GENDRON, Jacqueline — *Le Surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

— *Le Surréalisme et le Roman (1922-1950)*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

— DUBOIS, Philippe — "L'énonciation narrative du récit surréaliste", *Littérature*, n° 25, Larousse, 1977, pp. 19-41.

— DUPUIS, Jules-François — *Histoire Désinvolte du Surréalisme*, Nonville, Ed. Paul Vermont, 1977.

— DUROZOI, Gérard/LECHERBONNIER, Bernard — *André Breton. L'Écriture Surréaliste*, Paris, Larousse, 1974.

— *Le Surréalisme. Théories, Thèmes, Techniques*, Paris, Larousse, 1972.

— GAUTHIER, Xavière — *Surréalisme et Sexualité*, Gallimard, 1971.

— GIBS, Sylwia — "L'analyse structurale du récit surréaliste", *Mélusine I* (Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme — Paris III), Lausanne, L'Age d'Homme, 1979, pp. 92-120.

— GARCQ, Julien — *André Breton, Quelques Aspects de l'Écrivain*, Paris, Corti, 1948.

— GUIOMAR, Michel — "Le roman moderne et le surréalisme", *Le Surréalisme entretiens dirigés par Ferdinand Alquié*, La Haye, Mouton, 1968, pp. 70-98.

— JENNY, Laurent — "La surréalité et ses signes narratifs", *Poétique*, n° 16, Paris, Seuil, 1973, pp. 499-520.

— LEGRAND, Gérard — *André Breton en son Temps*, Paris, Le Soleil Noir, 1976.

— MATTHEWS, J. H. — *Surrealism and the Novel*, University of Michigan Press, U.S.A., 1966.

— PASSERON, René — *Encyclopédie du Surréalisme*, Paris, Sogomy, 1977.

— ROBERT, Bernard-Paul — *Le Surréalisme Désocculté*, Ottawa, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1975.

ESTUDOS SOBRE NADJA:

— ALBOUY, Pierre — "Signe et signal dans *Nadja*", *Europe*, n° 483-484, 1969, pp. 234-239.

— ARROUYE, Jean — "La photographie dans *Nadja*", *Mélusine IV* (Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme — Paris III), Lausanne, L'Age d'Homme, 1981, pp. 123-150.

— BEAUJOUR, Michel — "Qu'est-ce que *Nadja*?", *La Nouvelle Revue Française*, n° 172, Paris, 1977, pp. 780-799.

- BERTRAND, Marc — "Nadja: un secret de fabrication surréaliste", *L'Information Littéraire*, n^o. 2 (pp. 82-90) e n^o. 3 (pp. 125-130), 1979.
- CARDINAL, Roger — "Nadja and Breton — Mais que me propose-t-elle?", *UTQ* (University of Toronto Quaterly) XLI, 1972, pp. 185-199.
- CHAMPIGNY, Robert — "The first person in *Nadja*", *About French Poetry from Dada to "Tel Quel". Text and Theory*, Ed. by Mary Ann Caws, Detroit, Wayne State University Press, 1974, pp. 242-253.
- CLÉBERT, Jean-Paul — "Traces de *Nadja*", *Revue des Sciences Humaines*, n^o. 184, 1981, pp. 79-94.
- CRASTRE, Victor — *André Breton. Triologie Surréaliste. "Nadja", "Les Vases Communicants", "L'Amour Fou"*, Paris, SEDES, 1971.
- COLIN-ROBINEAU, Martine — "*Nadja*" ou trente-cinq ans de Réflexion Surréaliste — 1928-1963, Mémoire de Maîtrise, Université de Paris VII, 1983.
- GIBS, Sylwia — "Les fonctions de la parenthèse dans *Nadja* d'André Breton", *Recherches en Sciences des Textes*, Université de Paris VII, Presses Universitaires de Grenoble, 1977, pp. 181-188.
- HUBERT, Renée Riese — "The Coherence of Breton's *Nadja*", *Contemporary Literature*, n^o. 2, University of Wisconsin, 1969, pp. 241-252.
- JONES, Louisa — "*Nadja* and the language of poetic fiction", *Dada/Surrealism 3*, Queen's College Press, 1974, pp. 45-52.
- KRITZMAN, Lawrence D. — "For structural analysis of *Nadja*. A scientific experiment", *Rackam Literary Studies*, n^o. 4, University of Michigan, 1973, pp. 9-23.
- LABUDA, Aleksander — "L'univers des personnages dans *Le Paysan de Paris* et dans *Nadja*", *Romanica Wratislaviensia* VI, Wrocław, 1971, pp. 67-81.
- LEVY, Sidney — "*Nadja* and Automatic Writing", *Dada/Surrealism 2*, Queen's College Press, 1972, pp. 28-32.
- LIMA, Maria Isabel Pires de — "*Nadja* - entre Melusina e Medusa", *Colóquio-Letras*, n^o. 72, Lisboa, 1983.
- LYNES, Carlos — "Surrealism and the Novel: Breton's *Nadja*", *French Studies*, XX, 1966, pp. 366-387.
- MARTIN, Claude — "*Nadja* ou le mieux-dire", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n^o 2, Colin, 1972, pp. 274-286.
- MARY, Georges — "Les deux convulsions de *Nadja* ou le livre soufflé", *Mélusine III* (Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme — Paris III), Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, pp. 207-214.
- MATTHEWS, J. H. — "Désir et merveilleux dans *Nadja* d'André Breton", *Symposium* XXVII, Syracuse University, N. York, 1973, pp. 246-268.

— NAVARRI, Roger — "Nadja ou l'écriture malheureuse", *Europe*, n^o. 528, Avril 1973, pp. 186-195.

— PORTER, Laurence M. — "L'Amour Fou and individuation: a Jungian reading of Breton's *Nadja*", *L'Esprit Créateur*, n^o. 2, vol. XXII, Minneapolis, 1982, pp. 25-34.

— SARKANY, Stéphane — "Nadja ou la lecture du monde objectif," *Mélusine IV* (Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme — Paris III), Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, pp. 101-109.

— SHATTUCK, Roger — "The *Nadja* File", *Cahiers Dada/Surréalisme*, 1, Lettres Modernes, 1966, pp. 49-56.

— TESTUD, Pierre — "Nadja ou la métamorphose", *Revue des Sciences Humaines*, n^o. 144, 1971, pp. 579-589.

— WYLIE, Harold — "Breton, Schizophrenia and *Nadja*", *The French Review*, vol. 43, Special Issue 1, Baltimore, 1970, pp. 100-106.